



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. TÂNIA MONTORO
CO-ORIENTADORA: PROF^a. M^a. CYNTIA CARLA CUNHA SANTOS

PAULO ARTUR BESSONI E SILVA

O CABARET DA LAPUYA

BRASÍLIA

2015



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

**ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. TÂNIA MONTORO
CO-ORIENTADORA: PROF^a. M^a. CYNTIA CARLA CUNHA SANTOS**

PAULO ARTUR BESSONI E SILVA

O CABARET DA LAPUYA

Projeto experimental apresentado ao Departamento de Audiovisuais e Publicidade da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual, sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Tânia Montoro e co-orientação da Prof^a. M^a. Cyntia Carla Cunha Santos.

BRASÍLIA

2015

PAULO ARTUR BESSONI E SILVA

O CABARET DA LAPUYA

Projeto experimental apresentado ao Departamento de Audiovisuais e Publicidade da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Audiovisual, sob a orientação do Prof^a. Dr^a. Tânia Montoro e co-orientação da Prof^a. M^a. Cyntia Carla Cunha Santos.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro

Professora Mestra Cyntia Carla Cunha Santos

Professor Doutor Michael Peixoto

Suplente Professora Doutora Fernanda Martinelli

RESUMO

As questões de gênero têm emergido como problemáticas agendadas tanto para plataformas virtuais, quanto para meios de comunicação tradicionais. Percebe-se, contudo, a necessidade de criar espaços dialógicos que desloquem as relações de poder vigentes na produção de conteúdo em audiovisual. Dessa forma, o Cabaret da LaPuya surge como uma proposta de web-série em quatro episódios de aproximadamente quinze minutos, cada, a fim de trazer à tona temáticas de gênero e LGBT. Com recorte geográfico no Distrito Federal e apresentado por uma Drag Queen, o programa tenta problematizar as questões estudadas a partir da seleção de determinados personagens da capital federal, trazendo a política e o espaço urbano para o centro do debate. Além de propor discussões acerca das relações representadas no programa, o presente texto insere uma reflexão acerca da própria existência de um gênero drag. Neste trabalho estarão dispostas as memórias de produção dos episódios do Cabaret, bem como a pesquisa que precedeu e acompanhou a realização, servindo de base para a escolha de temas.

PALAVRAS-CHAVE: drag queen, LGBT, gênero, sexualidade, audiovisual, web-série, políticas LGBT.

ABSTRACT

The issues of gender have emerged as problems scheduled to virtual platforms, as well as traditional media. However, it is noticeable the necessity of creating dialogic spaces that move the current relations of power in the production of audio-visual content. Therefore, the "Cabaret da LaPuya" works as a proposal of a four-episode web series – each episode around fifteen minutes of length – aiming to explore LGBT and gender matters. With a Drag Queen as a TV host in Distrito Federal, the series tries to problematize the studied questions by the selection of certain characters of the federal capital, bringing the politics and the urban space to the debate. Besides proposing discussions about the relations represented in the show, this article inserts a reflection about the existence of a drag gender itself. This work provides the memories of producing the episodes of Cabaret, as well as the research that preceded and followed its realization, serving as a base to choose the topics.

KEYWORDS: drag queen, LGBT, gender, sexuality, audio-visual, web series, LGBT politics.

DEDICATÓRIA

Às lésbicas, aos gays, às travestis, às e aos transexuais, às e aos transgêneros, aos intersexuais, às drag queens e aos drag kings, aos transformistas, às e aos bissexuais, a todas as mulheres, aos subversivos e a todas e todos que se identificam com a liberdade.

AGRADECIMENTOS

Não se faz audiovisual sem um bom grupo de pessoas. Por isso, meus agradecimentos se dirigem a todas e todos as/os profissionais que estiveram ao meu lado construindo o Cabaret da LaPuya. À equipe, composta de amigas e amigos, à família que proporcionou muito.

Ao Balaio Café, às boates Victoria Haus e Oficina Club, às festas Sexxtape e Kai Kai. À Zinc Complements, que cedeu acessórios para nosso figurino. À Flô Flores, ao Lolla Lab, à Deputada Federal Erika Kokay – e à sua assessoria. A todos os nossos apoiadores e apoiadoras, que são incontáveis.

A Bárbara Cabral, Julia Rangel, Mary Gambiarra, Rodrigo Faria.

Às minhas orientadoras, Tânia Montoro e Cyntia Carla, e às/aos professoras e professores que contribuíram com a construção do produto aqui descrito.

E especialmente a todas as Drag Queens de Brasília, que me ajudaram a iniciar tudo isso.

EPÍGRAFE

"We're born naked, and the rest is drag"
RuPaul

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. OBJETIVOS DO PROGRAMA.....	13
3. JUSTIFICATIVAS DA REALIZAÇÃO.....	17
4. METODOLOGIA: Pesquisas e embasamento.....	20
4.1. O CORPO, O SEXO E A IMPERMANÊNCIA.....	23
4.2. O AQUENDAR: Processos de Transformação do Corpo.....	26
4.3. GÊNERO E SEXO: A Multiplicidade do Gênero Drag.....	27
5. MEMORIAL.....	31
5.1. PRÉ-PRODUÇÃO: Dos Temas à Formação da Equipe.....	33
5.1.1. ENCONTRANDO A EQUIPE: A Sintonia entre o Projeto e os Realizadores.....	33
5.1.2. O CABARET: Da escolha do nome aos acertos finais.....	34
5.1.3. FIGURINO.....	35
5.1.4. FOTOGRAFIA.....	36
5.1.5. SOM DIRETO.....	37
5.2. PRODUÇÃO: As gravações do Cabaret da LaPuya.....	38
5.2.1. TEMÁTICAS.....	39
5.2.2. DIÁRIAS.....	39
5.3. PÓS-PRODUÇÃO.....	40
5.3.1. EDIÇÃO E MONTAGEM: Dando forma ao Cabaret.....	41
5.3.2. AÇÕES DE POSICIONAMENTO.....	42
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
7. REFERÊNCIAS.....	46
8. APÊNDICE.....	47
8.1. ARGUMENTOS ORIGINAIS.....	47
9. ANEXOS.....	56

1 INTRODUÇÃO

Certo dia, enquanto me montava para uma apresentação, uma de minhas amigas de palco levantou no camarim a questão acerca da não identidade de gênero *drag*. Em suas palavras, “*Drag Queen* é uma performance, nada mais”. Essa frase por si não representa qualquer novidade. Para as e os que trabalham no meio *drag*, é bastante comum ouvir colocações sobre o tema. Mas a frase lançada guarda em seu significante uma iminente combustão: a noção performática de gênero.

Em muitos momentos de bastidores surgem alguns dos maiores incômodos em minha recente carreira como *drag queen*. E é exatamente a partir da interação constante com outros profissionais da área e pessoas de meu convívio que emergem as questões mais centrais. Centrais não unicamente por serem relativas a determinado tipo de arte que necessite, aparentemente, ser categorizado e enxugado – um recorrente erro –, mas por serem relativas aos motivos que me levaram a adotar sua prática. Diga-se de passagem, motivos de identificação.

Tornou-se comum ao ofício ouvir questionamentos como “o que exatamente é uma *drag queen*?”, “qual a diferença de uma *drag* para uma travesti ou transexual?”, “se *drag* é uma arte, como pode ser identidade de gênero?” ou mesmo “qual a diferença de gênero e sexo?”. Normalmente, os espaços que o corpo *drag* ocupa estão inseridos em lugares que dificultam um debate mais aprofundado sobre o assunto. Muito longe de querer delimitar fronteiras precisas entre cada categoria, o fato de boa parte dessas questões surgirem para mim em ambientes acadêmicos, no contato com profissionais de comunicação e mesmo com pessoas LGBT, fez-me pensar na necessidade de problematizar todos esses tópicos ao nível da desconstrução. Porque não encontrava uma resposta justa que atendesse a qualquer das perguntas e, especialmente, porque essa resposta nem me parecia desejável.

Falar acerca da não identidade *drag* não levanta um debate tão ingênuo e recente quanto se pensa. Escondem-se, por trás de afirmações semi-inofensivas como essa, problemáticas relativas à própria questão da não-identidade¹ e mesmo à ininteligibilidade cultural² em que estão mergulhadas incontáveis identidades.

¹ Conceito trazido por Michel Foucault em “A História da Sexualidade” como uma espécie de limbo, muito semelhante, na verdade, à ausência de nomeação, que será abordada mais adiante.

² Em contraste com o conceito de matriz de inteligibilidade, de Butler, a partir da qual os corpos e as identidades podem ser lidos e nomeados.

E não seria prudente, para efeitos investigativos, ignorar que essas afirmações se inserem num contexto maior de embate entre categorizações mais ou menos recentes de gênero, performance, sexualidade e, inegavelmente, raça, etnia e classe. Pois o debate maior que se instaura e é progressivamente agendado nas comunicações sociais é intrinsecamente e indissoluvelmente pontuado pela transversalidade das identificações mencionadas.

Pensando justamente nessas categorias, o Cabaret da LaPuya surgiu como um possível dinamizador de discussões, como um espaço dialógico mediado precisamente por uma *drag queen*, com a finalidade de pesquisar as categorias mencionadas a partir da vida de certos personagens na capital federal. Seria imprescindível a uma empreitada que a tais fins se condiciona negociar com os agentes de fala necessários, mapear esses agentes, mapear ainda o conjunto mais exato de temas e torná-los, por fim, argumentos audiovisuais lógicos e funcionais.

O programa foi realizado entre janeiro e julho de 2015, com lançamento como canal próprio no YouTube em agosto do mesmo ano. No trabalho que se segue nas páginas a seguir, serão propostas, a partir da narrativa de uma memória da realização audiovisual, reflexões fundamentais acerca dos motivos ensejadores dos argumentos dos episódios. Em outras palavras, disponho neste trabalho monográfico muitos dos questionamentos que precederam a realização do produto, a escolha de formatos, plataformas, cenários e demais mecanismos de fala.

Este trabalho não se pretende consolidar como um estudo da norma e do desvio, ainda que esses conceitos precisem ser provisoriamente mobilizados. Pretende-se, muito ao contrário, ser um estudo das multidões³ que habitam os corpos e os espaços, de forma atemporal e fluida, performando identidades múltiplas, não excludentes e transversais. Para isso, observam-se, dentre um leque de referências, sobretudo o que foi escrito por Judith Butler em “Problemas de Gênero” (1990), especialmente a partir da *drag* Divine; RuPaul Charles, *drag queen* considerada pela mídia especializada como a maior dinamizadora contemporânea da referida arte, em uma de suas autobiografias, “Workin’ It” (2010, sem tradução para o português); finalmente, Cyntia Carla Cunha Santos, *drag queen* e mulher cisgênero, em sua dissertação “Os Livros de Lilith” (2008). Outros autores, como André Vilarins e Michel Foucault também serão mobilizados mais adiante, no intuito

³ O termo “multidões” é apresentado por Beatriz Preciado como uma nomenclatura mais apropriada para o que é comumente chamado de *minorias*, re-significando as relações de multiplicidade que subjazem aos grupos excluídos da lógica do poder.

mesmo de criar uma espécie de historiografia das questões de gênero e sexualidade.

É importante mencionar que as escolhas bibliográficas e filmográficas foram também pensadas pelo viés político e de autoafirmação. Incluo estudos feitos sobre e, principalmente, por drag queens⁴ não apenas como validação do local de fala deste trabalho, mas igualmente como crítica às formas de produção de conhecimento científico. O Cabaret está firmado na noção de conhecimento construído a partir de vivência. Negar a fala às e aos que vivenciam cotidianamente as experiências estudadas seria incorrer num gigantesco erro. Estabeleço aqui, portanto, uma questão fundamental deste discurso: trata-se de um discurso que, muito embora verse sobre os mecanismos de apropriação performática que a drag queen por vezes estabelece, visa a negociar com a Comunicação Social brasileira os espaços de fala de personagens historicamente silenciados, não necessariamente representados pela drag. Este texto, que fala sobre drag queens, é antes de tudo escrito por uma drag queen.

⁴ Os termos *drag queen*, *drag king*, *queer*, bem como outros semelhantes de origem estrangeira que possam aparecer, não serão mais italicizados para não comprometer penosamente a leitura.

2 OBJETIVOS DO PROGRAMA

Pensar os modos pelo quais a Comunicação vem ou não sendo ferramenta de empoderamento para multidões silenciadas é um trabalho de difícil execução. Para seu sucesso, é necessário não apenas engajamento, como também a capacidade de identificar – e assumir – um emaranhado de redes¹ de discursos de poder que sancionam e perpetuam práticas abusivas e discriminatórias. Tais práticas residem em diversos locais: na detenção de meios de produção, na usurpação de locais de fala, na apropriação comercial e posterior profanação de temáticas historicamente excluídas. Na verdade, se fôssemos falar a respeito de a Comunicação servir no mais das vezes como ferramenta de manutenção do poder, perder-nos-íamos em uma narrativa de raízes desconhecidas. Constitui, portanto, papel do comunicador estar completamente cômico de que empreender esforços para democratizar o acesso, a produção e distribuição de produtos de comunicação é empreender, invariavelmente, um deslocamento de relações de poder.

Judith Butler, em “Problemas de Gênero”, introduz sua problemática do gênero e do desejo a partir de um viés intrinsecamente comunicacional. De acordo com seu estudo da *drag queen* Divine, estrela dos filmes *Female Trouble* e *Hairspray* – *Éramos todos jovens*, o que Butler passa a sugerir e questionar é:

(...) [a] personificação de mulheres sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial (...). Seria o *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? (BUTLER, 2003, p. 8).

O trecho selecionado reflete em verdade várias das problemáticas que se pretende discutir. As noções de personificação, imitação e dramatização, e do próprio estabelecimento de um gênero imitativo, serão discutidas mais adiante. O que nos interessa agora é a questão levantada por ela: seria o *drag* uma imitação de gênero?

Na importância desse questionamento reside o fio condutor da narrativa e da construção do Cabaret da LaPuya. Como antes mencionado, há, para a pessoa

¹ O conceito de redes é embasado na teoria de Bruno Latour. De acordo com o autor, as interações sociais se dão por redes de atores – ou actantes – humanos e não humanos. Pensando de modo sintonizado com as drag queens, a rede – ou melhor, o *híbrido* (LATOUR, 1994) – se estabelece por meio do próprio corpo performático, em contato com elementos de composição como cílios, perucas e saltos.

drag uma série de perguntas e problematizações de seu espaço de fala e de sua identidade. Sendo assim, é comum ouvirmos de diversas pessoas, próximas ou não, “o que exatamente você é?”. A questão é problemática por si só. Ela pretende estabelecer uma limitação discursiva, uma definição precisa, do que é um *drag queen* a partir da exclusão de outras possibilidades – transexual, travesti, transgênero, mulher cisgênero. Parece claro para muitas pessoas que a *drag* é a figura que, como numa das alternativas propostas por Butler, “imita” um gênero oposto ou, nas palavras de Cyntia Carla Cunha Santos:

Drag queen e drag king são pessoas que se travestem como sendo do sexo oposto, fantasiando-se com o intuito geralmente profissional de fazer shows e apresentações. Chama-se, em geral, *drag queen* o homem que se veste com roupas de mulher (...). Estas definições, contudo, não abrangem todas as questões incluídas nessas diferenciações, servindo apenas de base para a problematização dessas performances de gênero. (SANTOS, 2008, p. 23)

Deve-se compreender, portanto, que tais definições buscam mais estabelecer pontos de convergência entre determinados aspectos constitutivos de determinadas identificações do que limitar possibilidades e categorizar pessoas. Por essas razões, razões que eu mesma percebia em minha trajetória performática e nomeio agora, responder a perguntas da natureza mencionada, que versam sobre a constituição do gênero *drag* se tornou emergente. Por um lado, havia a necessidade de evidenciar o caráter problemático das delimitações não apenas conceitualmente – pois os conceitos aplicados guardam efeitos práticos muito claros, que trataremos mais adiante – e, por outro, a necessidade de sanar algumas deficiências no reconhecimento de diversas identidades desviantes, deficiências essas motivadas pela falta da “comunicação” precisa.

Algumas das linhas que integraram o construto dos argumentos do Cabaret foram, então: (1) localizar e problematizar espaços de fala de drag queens, pessoas transexuais e transgênero, travestis, gays, lésbicas, bissexuais; (2) estabelecer uma plataforma de empoderamento na qual as próprias personagens selecionadas constroem suas noções de si e as expõem; (3) responder às perguntas ouvidas no próprio meio LGBT na forma de outras perguntas e reflexões; (4) criar um espaço de comunicação que integrasse a comunidade LGBT de Brasília. Numa primeira provocação, percebeu-se que outras cidades e países produziam conteúdos de

comunicação que buscavam sanar problemas semelhantes aos identificados no Distrito Federal – tais conteúdos serão apresentados mais adiante. O Cabaret surgiria, então, como uma ferramenta inclusiva, por meio da realização audiovisual, criadora de espaço dialógico. Uma pesquisa transformada em episódios, uma provocação fílmica.

Mencionamos há pouco duas questões cruciais ao norteamento do programa. A primeira delas diz respeito ao agendamento de temas e, mais especificamente, ao agendamento mais recente de temas LGBT para as comunicações sociais. A segunda, relativa à escolha da plataforma por meio da qual o programa seria disposto, insere-se sobre a lógica das novas tecnologias e seu suposto maior alcance. Para objetivar e viabilizar o programa no formato escolhido e contemplando o público recortado, a escolha dos meios e a problematização do conteúdo já produzido – sejam outros canais, programas, filmes – tornou-se vital.

A realização do Cabaret justificou-se de modo objetivo por trazer ao protagonismo temáticas sistematicamente desalojadas da produção de comunicação no Distrito Federal, ao mesmo tempo em que assume que a própria provocação de poderes estabelecidos é um ato político. Justifica-se, ainda mais, por buscarmos nos meandros das relações políticas explícitas, de partidos a militâncias organizadas, as incongruências, os desequilíbrios de uma suposta representatividade das comunidades pesquisadas. Tínhamos, entre nossos objetivos, a vontade de colocar frente a frente – pelo menos de modo figurativo, num mesmo episódio – especialistas em temáticas LGBT, legitimados acadêmica e politicamente, e personagens que não necessariamente ilustrassem as questões colocadas. Propusemos então uma discussão constante entre o transexual e a pessoa que o conceitua, entre o gay e a lésbica e a pessoa que o e a representa no Congresso Nacional, entre outras alternativas.

O objetivo mais amplo está, portanto, evidente: o Cabaret foi pensado como um modo de desconstruir até mesmo as narrativas formalmente aceitas sobre pessoas de sexualidade e gênero desviante. Por isso mesmo neste trabalho apresentarei de modo mais sucinto o pano de fundo motivador da pesquisa. Levantaremos, por um lado, questões historicamente problemáticas, como a própria legitimidade da medicina e das ciências biológicas enquanto referentes da

categoria do sexo, em diálogo com outras questões mais recentes, mas que nem por isso deixam de evidenciar processos de discriminação e normatização.

3 JUSTIFICATIVAS DA REALIZAÇÃO

Uma das razões para que a equipe aceitasse tão bem a viabilidade, assim como a necessidade de realização do Cabaret, foi motivada na emergência atual dos temas discutidos, aliada à falta de materiais localmente produzidos nas comunicações sobre o assunto. Foi fundamental, por isso, uma primeira pesquisa a fim de mapear quais agentes, no Distrito Federal, falavam sobre temática de gênero ou mobilizavam o tema por meio de espaços e meios coletivos.

Localizamos, então, uma série de mobilizadores culturais, desde gerentes e sócios em espaços de socialização de pessoas de gênero e sexualidade desviante – como é o caso dos selecionados Balaio Café, Victoria Haus, Oficina Club – a políticos e profissionais engajados na temática – como a Erika Kokay, a Bianca Cardoso e o Lam Matos. Restou, em nossa pesquisa, um espaço significativo que representasse os responsáveis por meios de comunicação social. Descobrimos com isso um curioso desinteresse na criação e manutenção de plataformas de comunicação para pessoas LGBT. Com exceção de uns poucos sites, a exemplo do *Parou Tudo* – vinculado à boate Victoria Haus – raros eram os esforços voltados a disponibilizar espaços de representatividade para pessoas LGBT.

Concluímos, pois, que nosso trabalho como comunicadores – e o meu em particular, como drag queen e realizadora de produtos em audiovisual – seria, para além do mapeamento das questões levantadas, propor esse *desvio* na produção de conteúdo de gênero para a cidade. Nosso enfoque recaiu sobre a internet por acreditarmos ser esta uma plataforma dinamizadora¹ e mais democratizada em termos de acesso, no que pese ao público que queríamos tocar. Visualizamos produções semelhantes à que queríamos empreender e localizamos alguns outros programas, web séries, documentários e canais de vídeo, sobretudo realizados em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro – posteriormente, localizamos outros no Recife e em Florianópolis.

A justificativa se impunha por si. Não havia na capital federal qualquer drag queen que, munida da representatividade e da apropriação inerentes à personagem drag, disponibilizasse materiais de comunicação audiovisual continuados – ou seriados – acerca de gênero. Uma incongruência enorme, especialmente se pensada do ponto de vista brasiliense, da proximidade com as instituições de poder

¹ Não entrarei em maiores discussões acerca das características que nos fizeram priorizar a internet por considera-las pouco relevantes por ora.

que legislam muitas das questões levantadas por boa parte dos mobilizadores LGBT.

Tínhamos, após todas essas considerações, uma espécie de dever social de responder à sociedade que, objetivamente, sustentara nossos estudos em Comunicação. Nossa primeira aproximação com o tema, por meio de pesquisas e mapeamentos, iniciava. Era imperativo, portanto, escolher, entre as muitas possibilidades à nossa disposição, uma que atendesse bem às problemáticas que encontramos. Optamos por desenvolver um programa para web seriado – que continuaria em episódios posteriores, criando assim uma conexão entre o público e o produto. Além disso, a continuidade dos episódios nos possibilitaria sempre identificar os temas mais agendados em outros meios, produzindo novos programas a partir de novas e inesgotáveis percepções. Começamos a desenvolver um híbrido entre talk-show e canal de youtuber. Os youtubers são pessoas comuns que lançam canais pessoais no YouTube, geralmente falando sobre assuntos do cotidiano, mas não se limitando a isso. Um dos maiores exemplos, no que nos coube, foi a youtuber Lorelay Fox, uma drag queen que faz pequenos vídeos sobre temática de gênero.

O talk-show, em outra mão, trazia ao Cabaret uma maior estabilidade de formato e talvez mesmo certa seriedade jornalística que nos interessava. Poderíamos, assim, trazer ao Cabaret personagens que pudessem discutir os temas escolhidos, associando-nos a grupos cujos interesses nos tocávamos – como seria o caso dos entrevistados que listamos acima, a exemplo do Lam Matos, representante do Instituto Brasileiro de Transmasculinidades (IBRAT) e da Bianca Cardoso, blogueira feminista. Como referências para o talk-show, não buscamos personalidades brasileiras ou estrangeiras consagradas, ainda que não pudéssemos fugir de ícones tradicionalmente propagadores do formato. Buscamos, a fim de completar a estética transgressora desejada, alinhar o modo de apresentação ao que uma drag queen realiza num palco, sem perder de vista a já mencionada seriedade necessária para a recepção dos convidados.

Posso mencionar alguns nomes que influenciaram minhas escolhas, como a própria apresentadora RuPaul, do programa “RuPaul’s Drag Race” (em exibição atualmente no canal pago Multishow, mas produzida pelo canal estadunidense LOGO TV e disponibilizada/popularizada pela plataforma Netflix), Silvetty Montila,

apresentadora do programa “Academia de Drags” (produção brasileira independente, disponível em canal homônimo no YouTube) e mesmo quadros como o “Fashion Photo Ruvie” (também disponível no YouTube, apresentado por diversas drag queens em esquema de rotatividade). A própria forma de construção da minha personagem, contudo, delimitou os pontos de convergência e diferenciação dos materiais escolhidos como referência com o resultado final do Cabaret da LaPuya. É igualmente curioso ver, após pesquisa metodológica levantada para fundamentar a escolha do formato híbrido, que as apresentadoras selecionadas também se constroem como referências mútuas. O programa Academia de Drags é uma releitura nacional do Drag Race, que já é uma releitura de competições televisionadas de modelos, e assim sucessivamente.

4 METODOLOGIA: Pesquisas e Embasamento

“Seria o drag uma imitação de gênero?” (BUTLER, 2003). Ao longo dos meses, enquanto gravávamos os episódios do Cabaret, nossa pesquisa por personagens nos levou a delimitar *padrões de gênero* que teoricamente ilustrassem o que buscávamos. Definíamos previamente um tema, após uma discussão entre alguns membros da equipe e, checada sua viabilidade, passávamos à procura de entrevistados. E a drag estava ali, como apresentadora, intermediando o que se propunha. Quando italicizo a expressão *padrões de gênero*, pretendo exatamente demonstrar a estranheza que nela está contida. Alguns episódios teriam temas relativos a mulheres cisgênero, a travestis, a transexuais, a drag queens e a gays e lésbicas. Surgia, no entanto, a necessidade da provocação de uma reflexão acerca dos próprios grupos e de suas identidades.

Era necessária à produção dos vídeos uma delimitação de qual seria nosso método de aproximação/apropriação dos temas. A escolha pelos quatro episódios, que explicarei mais adiante, seguiu uma lógica de pesquisa baseada em textos e vivência, contemplando de perto as questões performativas e de gênero drag. Muito do que propus fora inspirado pela maneira como eu experimentava as recentes descobertas dessas possibilidades de uso do corpo. Seguiu-se, então, uma busca por temas a partir de conversas com agentes do universo LGBT em Brasília, sempre apoiada na possibilidade material de encontrar personagens e viabilizar um episódio. O próprio nome *cabaret*, criado já no decorrer do processo, pressupunha a ideia de prazer associado à desordem, sucedido por LaPuya – nome que eu adotara para minha drag por não significar algo específico, no momento de escolha, mas por abrir caminho para a construção da própria persona.

Para Judith Butler, como já mencionado, a experiência drag é, em outras palavras, constituída pela apropriação performada no sentido de elevar ao exagero características de gênero específicas, notadamente femininas. Mais recentemente – ou mesmo como se observará no primeiro episódio do programa – as figuras de inspiração para a drag queen deixaram de se restringir ao feminino. Assume-se, portanto, que o exagero drag não está circunscrito à apropriação da figura da mulher. Ou, nas palavras de Cyntia Carla:

A drag não tem a intenção de se parecer com uma mulher. Ela é o extrapolamento das fronteiras do feminino e do masculino até o limite dos gêneros conhecidos, sendo assim, a identificação das drag queens com o gênero feminino e masculino se dá numa forma limítrofe do *entre*, pois ela não é identificável em nenhum desses gêneros. (SANTOS, 2008, p. 42).

Quando questionamos a figura drag, questionamos por tabela a leitura dos corpos. Sobre o corpo drag são projetadas e criadas relações sociais de um modo muito específico. Assim, a assunção de um nome profissional – que em momento algum da performance deve ser confundido com o nome civil – representativo da personagem evidencia os modos de tratamento que a drag queen passará a aceitar enquanto performa. Trata-se de um corpo recriado, transformado e hiperbolizado a fim de se inserir em outros contextos não meramente profissionais. Comecei este texto com um relato memorial de bastidores na intenção de ilustrar as dúvidas que recorrentemente pairam sobre o corpo drag. Para olhá-las com maior profundidade, no entanto, é necessário mobilizar questões como a *performance* enquanto instrumento artístico, a *performatividade* e a *performance de gênero* – na medida em que as delimitou Butler.

Interessante será esclarecer que aqui não se pretende fazer um levantamento etnográfico sobre a relação do *ator*, termo que nunca me apeteceu no presente contexto, com sua personagem drag. A intenção é outra: discutir quais os tipos de relação que envolvem o corpo drag como instituto do real e em que medida pode-se falar de gênero drag. Há, e é imprescindível notar, um toque político-subversivo nesse tipo de performance, não apenas pelo que se propõe como ato performático consciente, mas igualmente pela própria natureza, no sentido de origem, da persona drag. Podemos, então, partir de uma conceituação inicial acerca da performance como ato artístico. No que se propõe André Luiz Rodrigues Vilarins, pesquisador e drag queen brasileiro, e adoto aqui, “Performance (...) será entendido como atos de representação consciente dos sujeitos, sendo a performatividade um conceito mais complexo, relacionado às práticas adquiridas e reproduzidas pelos indivíduos” (VILARINS, 2014, p. 15). As duas conotações não excludentes podem ser encontradas no corpo drag, que além de teatralizar a partir de códigos já inscritos na sociedade e por ela lidos, desenvolve uma performatividade própria, interseccional, vivenciada no que Cyntia

Carla denominou “*entre*”, mas que talvez se localize mais precisamente em outro espaço, não entre espaços previamente lidos.

Quando assumimos então que há uma predominância no exagero de signos do feminino, entendemos haver signos que, além de estarem nomeadamente atrelados ao ideário de mulher – e, conseqüentemente, a formas anatômicas precisas – não são *naturalmente* vinculados a indivíduos lidos como fêmeas. Algumas das características da drag queen, portanto, evidenciam o caráter ficcional – mas nem por isso menos real – de construção que se propõe neste espaço performático. Mencionaremos o aquendamento, alguns traços da indumentária, e mesmo alterações permanentes nos corpos. Tal caráter ficcional, na realidade, não se confunde com a realidade dos seres que performam a drag porque dizem respeito, na verdade, à ficção do gênero em si. E mais, à ficcionalização do corpo enquanto agente político.

Falo reiteradamente que o corpo drag é político. Trata-se de um local, ou um anteparo, sobre o qual são colocadas projeções do que a sociedade institucionalizou como norma. Sobre o corpo do performer são apostas realidades baseadas na desconstrução da heterossexualidade a título de sátira. À drag é concedida licença momentânea para executar a abjeção. Isso porque compreende-se que ela está constituída em oposição ao ator criador, no que se evidencia melhor pela capacidade de *desmontar*. Em outras palavras, por possuir um caráter atemporal, momentâneo e de iminente autodesconstrução, a drag queen é lida e aceita em determinados espaços e contextos. Muito embora ela realize em si a abjeção, trata-se de uma abjeção caricata e efêmera. Num trocar de luzes, a drag troca igualmente de papel e deixa de constituir, pelo menos aparentemente, ameaça às normas.

O que se perde de vista é que, em meio a todas as interações que surgiram, o corpo drag constituiu para si outras realidades, outros mecanismos de percepção. Falei acima que não sou muito inclinada ao uso da palavra *ator* para definir quem performa a drag. Isso se dá porque, via de regra, a drag é criada a partir de processos internos de reestruturação. É nesse sentido ainda que costuma-se conceder a ela certas licenças performáticas. Quando Cyntia Carla fala, no trecho referido acima, que a drag queen não se insere exatamente sob nenhum dos

gêneros conhecidos, fica evidente seu caráter abjeto, ainda que impermanente. Ou melhor, abjeto exatamente porque assumiu a impermanência do corpo.

4.1 O CORPO, O SEXO E A IMPERMANÊNCIA

Quando estuda a drag queen Divine, Judith Butler apresenta questionamentos emergentes a partir de uma ótica do cultural *versus* o natural. A divisão política dos corpos aparece para ela também como resultado de observações acerca da obra de Michel Foucault, “Sociologia da Sexualidade” (1976), em que o autor estuda uma personagem intersexual. Apesar de não termos no Cabaret da LaPuya qualquer episódio especificamente falando sobre intersexualidade, é necessário reconhecer que a referida obra pode funcionar como um mapeamento desconstrutivo das noções de corpo como categoria fundamentalmente natural.

Assim, Butler entende que reside também sobre o corpo uma série de relações jurídicas e conclui que o sexo funciona como uma adequação pseudo-naturalista a questões econômicas. Nas palavras dela:

(...) a categoria de sexo não é nem invariável nem natural, mas sim um uso especificamente político da categoria da natureza, o qual serve aos propósitos da sexualidade reprodutora. Em outras palavras, não há razão para dividir os corpos humanos em sexos masculino e feminino, exceto que uma tal divisão é adequada às necessidades econômicas da heterossexualidade, emprestando um lustro naturalista à sua instituição. (BUTLER, 2003, p. 164)

É importante aqui situarmos: os estudos acerca da obra de Foucault, sobre intersexualidade e sobre drag queen servem como alavancas para esse posicionamento. A pessoa intersexual enunciada por Foucault era chamada de Alexia e possuía uma constituição genital diversa da que comumente é associada a feminino e masculino. Sendo inicialmente posicionada como mulher, Alexia viveu em um convento francês. Dado seu relacionamento romântico com uma das outras internas do convento e a posterior assunção deste para um padre – a título de confissão de lesbianismo –, Alexia foi juridicamente transformada em Herculine. A partir de então, Herculine, lido como homem, passou a gozar de uma série de direitos e deveres sociais diversos dos que havia vivenciado. Para Butler:

A anatomia de Herculine não fica fora das categorias de sexo, mas confunde e redistribui seus elementos constitutivos; na verdade, a livre interação dos atributos tem o efeito de denunciar o caráter ilusório do sexo como substrato substantivo permanente, ao qual esses vários atributos devem presumivelmente aderir. Além disso, a sexualidade de Herculine constitui um conjunto de transgressões de gênero que desafia a própria distinção entre trocas eróticas heterossexuais e lésbicas, subestimando seus pontos de convergência e redistribuição ambíguas. (BUTLER, 2003, p. 149).

Estranho constatar que um corpo naturalmente humano, por não se enquadrar no binarismo cuja institucionalização distinguirá como “macho ou fêmea” ou “homem ou mulher” acaba por ser forçadamente adequado a um dos dois. Evidente está que a leitura jurídica não admite outras possibilidades que não binárias, e que os mecanismos de nomeação com vias a tornar inteligível o corpo de que se fala pretendem simplesmente camuflar as próprias possibilidades do corpo. Chamo aqui atenção para o termo “jurídico” usado, salientando mais uma vez o poder econômico e administrativo da heterossexualidade compulsória que nem sequer admitiria um possível lesbianismo, preferindo converter as relações do ponto de vista estatal. Mais atenção ainda deve ser prestada ao jogo de poderes que concede às ciências biológicas o status de *verdade*. As relações estabelecidas no corpo são aparentemente legítimas por se tratarem de questões *biológicas, físicas, naturais*.

A evidência de um corpo outro, que negue a univocidade do sexo como categoria fundamental, constitui um ponto fora do gráfico binário. À necessidade jurídica de se identificar “homem ou mulher” a determinadas estruturas anatômicas se contrapõe a própria existência, natural e física, de pessoas intersexuais – caso do exemplo citado. Não se trata meramente de dizer que as categorias do natural são indiscutíveis. Na verdade, trata-se de assumir que a categoria sexo não corresponde à natureza, simplesmente porque, por meio da linguagem, a própria palavra sexo ampara relações de poder. Sob o sexo estão colocadas questões pseudo-naturais que nada tem que ver com cromossomos ou genitália, mas que estão socialmente vinculados a estes por meio da linguagem. Assim, para que caiba na matriz de inteligibilidade, ou melhor, para que seja compreendida, nomeada e aceita como real pela sociedade heterocompulsória, cisnormativa e binária, a pessoa intersexual precisa ser limitada e apresentada como “homem ou mulher”.

O processo que acontece com drag queens é diferente, mas assemelha-se a este por evidenciar igualmente o caráter normativo das relações com o corpo. Como falei anteriormente, a drag queen é figura lida e aceita em determinados círculos. Dessa forma, uma drag queen está nomeada, por assim dizer. Ela *existe* para a sociedade. É importante, neste ponto, fazer mais uma vez alusão ao caráter subversivo da drag. A capacidade de desmontar faz com que ela seja rápida e impensadamente enquadrada como *homem*. A necessidade de localizá-la na matriz de inteligibilidade é causa para que o performer e a drag sejam constantemente referidos em oposição, fazendo parecer que a subversão e a abjeção da persona drag são necessariamente efêmeras. Assim, a sociedade entende a prática desta espécie de travestimento não-compulsório e a legítima, muito embora a desloque para as margens, para os fundos. A abjeção pode ser praticada desde que a título de caricatura.

Tudo isso se torna problemático quando assumimos que a drag queen não é necessariamente performada por um homem cisgênero homossexual. Os processos de subversão em que estão inseridas drag queens mulheres, cisgênero ou transgênero, e drag queens heterossexuais não são, via de regra, usados como resposta à pergunta “o que é uma drag queen”. A partir daqui, torna-se ininteligível porque assume-se a multiplicidade, a multidão identitária; assume-se que, ainda que a drag queen seja realizada como um ato performático consciente e, portanto, um ato artístico, ela não se restringe a esta opção. O corpo drag é, ademais, a evidência de um corpo múltiplo, que não aceita ser exaurido em genitália e binarismo. Isso posto, as perguntas que motivaram o Cabaret perdem seus falsos contornos nítidos. O que é uma drag queen? Qual a diferença entre drag queen e travesti? Uma mulher pode ser drag?

Admito que politicamente essas são todas questões necessárias. Precisamente por se referirem aos corpos e às identidades. Nelas parece pairar o pano de fundo normativo que tenta limitar por meio da repressão jurídica/médica os gêneros e os corpos habitados. Assim, como a intersexual enunciada por Foucault muito bem evidencia, perdura uma sensação de norma que só se realiza na medida em que exaure os indivíduos. Tal norma é externa aos corpos e pretende penetrá-los, regulá-los, ainda baseada num binarismo limitador.

4.2 O AQUENDAR: Processos de Transformação do Corpo

Aquendar é uma prática de transformação física. O corpo do performer recebe maquiagens, cílios postiços, enchimentos de quadril, meias-calças, unhas postiças, perucas e demais artifícios. Mas é sobre o aquendar, ainda um processo tabu inclusive em meio a drags, que reside minha observação aqui. Há diversas técnicas que podem ser seguidas, e aqui citarei apenas algumas. O objetivo final é, em geral, mascarar o volume peniano e escrotal de modo a parecer uma vagina.

Algumas drags utilizam diversas camadas de fitas de alta adesão, outras utilizam diversas calcinhas de numeração menor, e há ainda as que utilizam colas de alta duração, como *super bonder*. Em geral, insere-se os dois testículos para dentro do corpo, numa cavidade que há entre os ossos da perna. Após a conferência de que eles estão devidamente colados, coloca-se o pênis para trás, preso. É importante mencionar aqui que está não é uma prática exclusiva de drag queens e que, por diversos motivos, nem todas as drag queens a levam a cabo. Algumas encontram métodos alternativos para lidar com a anatomia, seja transformando-a ou a assumindo. Outras drag queens, lembremos, não são anatomicamente formadas de modo a tornar a prática uma questão relevante.

Esta observação momentânea, muito longe de querer normatizar práticas performativas, tem a intenção de reparar acerca de como o performer da drag – neste caso estudado, e em muitos outros casos, pessoas não-drags – transforma seu corpo, assumindo-o como um receptáculo de relações futuras. Poderia ser o aquendar pensado como uma negação momentânea do falo? Ou um ataque efêmero à sua centralidade nas relações de poder? A prática pode ser no mínimo entendida como uma negociação do corpo, uma reutilização da anatomia. É comum ver certo orgulho entre drags quando conseguem aquendar de modo bem acabado – novamente, esta não é uma questão restritiva.

Léo Áquilla, drag queen paulista bastante conhecida nacionalmente, afirmou em entrevista ter transformado sua anatomia por meio, por exemplo, de cirurgias para o implante de seios e o afinamento do nariz, a fim de estar mais próxima do ideal performático que sua drag pretende criar. Na mesma entrevista, reitera sucessivamente que se percebe como homem cis, performer de drag queen. Mas aqui a transformação do corpo não é apenas efêmera e contraria a própria

ideia do desmontar. O performer assumiu para si determinados traços da drag, sobretudo os referentes a novas conformações do corpo.

4.3 GÊNERO E SEXO: A Multiplicidade do Gênero Drag

Retomando agora o estudo de Butler acerca dos filmes representados por Divine, temos, logo do prefácio ao “Problemas de Gênero”:

Female Trouble é também o título do filme de John Waters estrelado por Divine, (...) cuja personificação de mulheres sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. (...) Seria o drag uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? (BUTLER, 2003, p. 8).

No intuito de tornar o Cabaret, como já mencionado, um espaço de diálogo, era fundamental a todo tempo que eu me entendesse discursivamente como drag queen. A Divine é imputada, na obra de Butler, uma *personificação de mulheres* que por ora me parece contraditória. Pois muito embora se trate de uma personificação e mesmo de uma apropriação de elementos historicamente associados ao feminino, resgato o que diz Cyntia Carla no sentido do extrapolamento dos gêneros conhecidos – ou nomeados. Assim:

A drag possui características de representação de gênero, posturas e atitudes, próprias da personagem e distintas das características do performer “desmontado” que a compõe. Mesmo assim, existem situações em que personagem e performer que a compõe se confundem. (SANTOS, 2008, p. 42).

Neste ponto é necessário que nos aprofundemos na diferenciação entre performance, performatividade e performance de gênero. Aqui adotamos, como já mencionado, a conceituação de performance como ato artístico consciente. Neste sentido, o Cabaret se constitui como uma performance de uma drag queen. Não entrarei em maiores discussões acerca deste ponto por não se fazer, neste espaço, mister. A performatividade é um conceito mais amplo, que denota uma série de repetições não necessariamente conscientes, ou melhor, reproduções de atos, de modo a legitimá-los. Sob esta ótica se situa o questionamento de Butler acerca da repetição hiperbólica que a drag faz de atributos lidos como femininos. Em certa medida, tais repetições e exageros se dão de modo consciente, pois criam uma

identidade performática. Assim, mais adiante, disporei nossos métodos de escolha de figurino e composição cênica para o Cabaret, no que configura uma série de escolhas para a performance em si.

No quesito de performatividade, contudo, Judith Butler substancia a ideia de que, por meio de repetições sistemáticas, são estabelecidas e perpetuadas práticas sociais. Assim ocorre com o próprio gênero, que é performático, que se realiza no que ela denominou *performance de gênero*. A performance de gênero decorre da heterossexualidade compulsória na medida em que gêneros não-binários não são lidos ou nomeados nas práticas sociais. Assim, “A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de identidade não possam ‘existir’ (...)” (BUTLER, 2003, p. 39). Entende-se que, por meio dessa matriz cultural, são estabelecidos padrões de gênero cujas práticas devem ser repetidas e, em contraponto, práticas quem nem mesmo chegam a conformar um padrão, por serem sistematicamente reprimidas.

O poder repressivo que referimos como um sistema assim se dá por criar a ideia de que haveria uma espécie de “identidade original ou primária do gênero” (BUTLER, 2003) suficientemente poderosa para ensinar a repetição. No caso da drag queen, Butler aponta a crítica normalmente feita nos termos em que, de acordo com ela:

Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradante, no caso do *drag* e do travestimento, seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual (...). Mas a relação entre a ‘imitação’ e o ‘original’ é mais complicada, penso eu, do que essa crítica costuma admitir. Além disso, ela nos dá uma indicação sobre a maneira como a relação entre a identificação primária – isto é, os significados originais atribuídos aos gêneros – e as experiências posteriores do gênero pode ser reformulada. (BUTLER, 2003, p. 196)

Partindo do exposto, não se torna difícil reconhecer uma transversalidade entre o que é apresentado, nesta teorização, sobre a funcionalidade da performance drag enquanto repetição de determinados atos e a performance de gênero executada pelo performer em conjunto com a drag por ele trazida à cena. Se já assumimos que os referenciais de montaria para uma drag queen não se esgotam no feminino, podemos então criticar quaisquer apologias à apropriação de elementos. Veja-se aqui: não se trata de excluir o feminino das possibilidades de

montaria. O que afirmo é que a apropriação drag de elementos se dá num processo progressivo de identificação que não se esgota no que Butler definiu como a tríade “sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero”. Por quê? A crítica a isso vai por diversos caminhos. Primeiramente não se precisa assumir o sexo anatômico como limitação à prática ou mesmo como contraposição a um *sexo da performance*. Depois, identidade de gênero e performance de gênero podem não ocupar espaços discursivos tão claramente diversos, como parece ser. Dessa forma, enquanto a drag exacuta uma *performance* a partir de sua montaria e valendo-se de um corpo, a identificação de gênero não cessa sua execução. É, aliás, o que Cyntia Carla coloca em cheque quando afirma que

Construídas, assim, no interior de uma matriz que as impede, estas novas organizações de ‘identidade de gênero’ buscam nesses mesmos locais a resignificação das estruturas existentes que, reorganizadas, ultrapassam todos os seus limites fixatórios. Todos esses embates agindo como processos performativos. (SANTOS, 2008, p. 39).

Ou, ainda mais claro, quando fala do performer:

A transformação de um sujeito único, intocável, no qual todos os outros se referenciam, em sujeitos diluídos, múltiplos e mutantes permite a coexistência de pluralidades. A subjetividade seria, então, irredutível aos sujeitos, predominantes no discurso do poder (...), surgindo assim um discurso da diferença (...). Os processos artísticos se tornam, assim, forma de sobrevivência dos sujeitos dissidentes, momento onde seus fluxos podem se dar, criando obras dentro de um discurso da diferença, se realizando entre subjetividades e encontrando seus próprios caminhos. (SANTOS, 2008, p. 25)

Mas gostaria de finalizar este tópico invocando porções de conhecimento profissional drag. RuPaul Charles é uma drag queen e um produtor de televisão estadunidense responsável pela criação e apresentação de “RuPaul’s Drag Race”, série utilizada como uma de nossas bases para pensar formatos possíveis ao Cabaret. Uma de suas frases mais célebres, normalmente repetida por drags de novas gerações é, numa tradução livre “Nascemos nus e o resto é Drag¹”. Em *Workin’ It* – sem tradução para o português –, uma de suas autobiografias, define drag da seguinte forma:

¹ We’re born naked and the rest is drag.

A verdade é que você é um ser espiritual tendo uma experiência humana. A parte humana da experiência é temporária. Pense nela como uma camiseta e um par de jeans. Seu ser espiritual *não* é temporário. Ele é eterno. Pense nele como a lua e o sol. Por isso o ditado “nascemos nus e o resto é drag” não poderia ser mais verdadeiro. Drag não é apenas um homem usando cílios falsos e uma peruca de gatinha. Drag não é apenas uma mulher com um par de costeletas coladas e uma roupa do Elvis. Drag é tudo. Eu não diferencio drag que vestir-se ou desvestir-se. O que quer que você ponha quando sai do banho é seu drag² (RUPAUL, 2010, p.9, tradução minha).

² The truth is you are a spiritual being having a human experience. The human part of the experience is temporary. Think of it as a T-shirt and a pair of jeans. Your spiritual being is *not* temporary. It is eternal. Think of it as the sun and the moon. That's why the saying “You're born naked and the rest is drag” couldn't be more true. Drag isn't just a man wearing false eyelashes and a pussycat wig. Drag isn't just a woman with a pair of glued-on sideburns and an Elvis jumpsuit. Drag is everything. I don't differentiate drag from dressing up or dressing down. Whatever you put on after you get out of the shower is your drag.

5 MEMORIAL

Sempre que convidava um novo integrante para a equipe do programa, à parte a pequena excitação que eu percebia – e que me motivava bastante –, a pergunta mais frequente era o porquê de uma drag queen como apresentadora. Essa posição foi posteriormente problematizada no sentido de delimitar o espaço da apresentadora, quem quer que fosse ela, frente aos entrevistados. Ou seja, não apenas que questões seriam propostas a cada pessoa entrevistada, mas como se daria o limite de fala de cada uma.

Uma das razões que eu mais recorrentemente dei foi a ascensão recente da performance drag nos espaços LGBT do país, aliada à aparente consolidação da categoria no espaço GLS *mainstream* do Distrito Federal. Posteriormente, percebi na performance drag a possibilidade de interlocução com uma série de outras linguagens e personagens em trânsito pelos movimentos escolhidos. A drag poderia, munida de sua aparente irreverência, ou melhor, da linguagem construída por meio da repetição exagerada de elementos que evidenciam uma crítica ao binarismo de gênero e à construção social do corpo e do sexo, servir como uma perfeita interlocutora para questões mais transversais, não necessariamente concernentes ao universo particular do performer em questão.

A tarefa não era simples. Tratava-se, evidentemente, de uma vez mais desterritorializar (SANTOS, 2008) a drag queen, trazê-la à cena a fim de estabelecer uma linguagem cênica específica, na qual muitas vezes a drag-apresentadora necessitaria desconstruir a própria personagem. Parecia, contudo, fazer todo o sentido que um programa condicionado a propor desconstruções começasse pela desconstrução de seus elementos cênicos. Apenas uma drag queen, neste momento, não seria suficiente. Eram necessários demais elementos técnicos, cênicos, cenográficos, figurinos, maquiagens e, acima de tudo, as personagens adequadas para as temáticas.

O Cabaret da LaPuya foi formalizado como projeto, primeiramente, em novembro de 2014. À época, havíamos abandonado a ideia de trabalhar com outros formatos pensados e fechamos um formato semelhante a um talk-show. A decisão crucial acerca da distribuição que seria feita nos levou a optar por um formato para web, posteriormente conceituado então como *web-show*. Acreditávamos que a

franca disponibilização do material alcançaria grande maioria das pessoas interessadas na temática, além de estabelecer com o formato e o público uma tríade que atendesse a todas as questões que queríamos problematizar. Observamos, para assim concluir, a emergência de outros produtos pensados para web por drag queens. Algumas das nossas referências foram o programa “Academia de Drags” (2014), espécie de “RuPaul’s Drag Race” para o público brasileiro (inteiramente disponibilizado online) e a série de mini-documentários “Drag-se” (2015), com entrevistas acompanhando o cotidiano de drag queens cariocas.

Decidimos então, muito embora não estivéssemos fazendo um programa específico para o público drag, que formataríamos os episódios com cerca de doze minutos – tempo pensado a partir dos programas já assistidos como útil para a internet – num total de seis episódios – número que posteriormente seria reduzido para quatro por questões operacionais. Disponibilizaríamos então os vídeos online por meio de um simples canal próprio no YouTube, o Cabaret da LaPuya.

O programa era então um desafio não unicamente audiovisual, mas performático. Perguntava-me frequentemente quais seriam os maneirismos necessários a uma drag queen para que encarnasse uma apresentadora, qual seria a delimitação precisa entre humor e seriedade frente aos temas e, evidentemente, como tornar o debate mais democrático. As figuras que realmente interessavam, afinal, eram as pessoas convidadas para falar sobre suas próprias experiências. Posteriormente, decidimos que a apresentadora necessitaria ter uma atuação um pouco reduzida frente aos convidados, de modo a estabelecer-se como uma dinamizadora das questões, sem restringir, contudo, o espaço de quem falava sobre sua própria vivência. A maior parte da pesquisa para o assunto seguiu os rumos já mencionados. Prestamos atenção às queens apresentadoras dos programas escolhidos como referenciais, além de drag queens da própria cidade que apresentassem competições e demais eventos em clubes noturnos.

Nossa segunda decisão dizia respeito a aproveitar o espaço urbano brasiliense como local de diálogo. Criamos então quadros em externas, que comporiam os episódios como reportagens. Ali, pensamos, ocorreria o encontro da rua, de personagens encontradas ao acaso, muitas vezes, com as propostas centrais do Cabaret. É fundamental esclarecer que todo o programa foi feito a partir

de financiamento próprio dos membros da equipe, não havendo então qualquer espécie de patrocínio – a exceção seriam os apoios conseguidos mais adiante.

5.1 PRÉ-PRODUÇÃO: Dos Temas à Formação da Equipe

O período mais longo de toda a realização do Cabaret foi, certamente, a pré-produção. Com a finalidade de deixar as escolhas mais claras e bem formuladas, a “pré”, como é correntemente chamada entre os membros da equipe, durou entre quatro e cinco meses. Alguns dos objetivos mais gerais do momento eram a escolha de uma boa equipe – ou seja, uma equipe que estivesse em concordância com os objetivos do programa e que se disponibilizasse à sua realização –, o provimento dos elementos cênicos necessários, da locação, dos equipamentos, de uma ordem para as gravações, de sintonia entre todos os participantes para que o trabalho fosse o mais alinhado possível.

No momento em que fora apresentado o pré-projeto para realizar o programa – que, àquele ponto, não possuía sequer um nome –, a equipe era composta de apenas duas pessoas: o diretor e a produtora-chefe. Os primeiros meses, portanto, destinaram-se especialmente à procura por pessoas interessadas.

5.1.1 ENCONTRANDO A EQUIPE: A Sintonia entre o Projeto e os Realizadores

Em meados de dezembro, encontrei-me com a Bárbara – nossa produtora-chefe – para discutir a lista de episódios que teríamos. Ela, muito prudentemente, levou consigo sua caderneta e anotou cada um dos temas e subtemas conversados. Partiria, com ele em mãos, à busca por personagens que ilustrativos, bem como às demais questões relativas à materialização do programa – *materializar* o produto, gosto de dizer, é o trabalho mais específico dos produtores. Ao fim daquela reunião, ainda não tínhamos acertado um dos detalhes mais práticos: quem comporia o restante da equipe?

Precisávamos de fotógrafos – entre operadores de câmera, iluminadores, enfim – editores, animadores, ilustradores, produtores, sonografistas e sonoplastas, diretores assistentes, figurinistas. Uma série de nomes foi pensada no

mesmo momento e, felizmente, a maior parte deles esteve conosco durante todo o processo. Para pôr termo à reunião, decidimos que, entre as tarefas de cada um, seria necessário que começássemos a convidar as pessoas e propor reuniões com as equipes mais específicas que fossem surgindo, a fim de afinar a proposta estética que emergia.

Dali até março pusemo-nos a compor a equipe, sempre ouvindo sugestões das pessoas que convidávamos com relação a outras possíveis opções para o grupo. Fechamos uma equipe que, em virtude da necessidade de gravarmos muitos episódios, pudesse estabelecer uma rotatividade. Assim, alguns sempre estariam trabalhando enquanto outros estivessem livres (essa foi uma das saídas pensadas para a impossibilidade de remuneração e para a não-sobrecarga dos que nos ajudavam). É importante notar que muitas das pessoas só entraram em cena em momentos cruciais da gravação, de modo que até a pós-produção alterávamos a equipe para incluir novos integrantes.

Montar uma equipe dizia respeito não apenas a colocar nas mãos de um grupo os poderes decisórios de suas áreas, nem mesmo de escolher as pessoas mais *competentes* a realizar determinadas atividades. Essa seria uma perspectiva reducionista. Pois realizar um produto é empreender uma jornada. Durante meses haverá dedicação, cansaço, trabalho, êxtase e uma série de outras emoções vinculadas ao processo. Assim, é importante ter em mente que uma equipe é, antes de qualquer coisa, uma espécie de irmandade. Ela é constituída pelas pessoas que viverão trechos da jornada conosco. Pelas pessoas com quem partilharemos algumas das melhores memórias. E, sobretudo em virtude da ausência de remuneração, reunir pessoas em torno de um objetivo me pareceu, dentre todas as coisas, a principal realização do Cabaret.

5.1.2 O CABARET: Da escolha do nome aos acertos finais

Após ter definida a mulher a desempenhar a chefia de produção, o segundo desafio seria encontrar alguém que aceitasse trabalhar como diretor assistente do programa como um todo. Tendo em vista que nos momentos em que eu estivesse montada, deixaria o posto de direção para ocupar a apresentação do programa, achamos mais adequado ter outra pessoa que pudesse assumir a direção a partir

daí. É escusado dizer que deveria ser, portanto, alguém que possuísse uma boa noção da organização de um set de filmagem, de códigos, horários, gerenciamento de equipe e, necessariamente, sensibilidade suficiente para as temáticas. Por uma dessas felizes curiosidades, eu havia sido diretor assistente, em maio de 2014, do curta-metragem laboratorial “Os Tempos Mortos”, uma livre adaptação do conto “Casa Tomada”, de Julio Cortázar. A diretora de então, Laura Papa, aceitou ser diretora assistente no programa.

Percebemos naquele momento a necessidade de uma segunda pessoa, na medida que, enquanto assumisse a direção, a Laura precisaria de alguém que a assistisse em questões de continuidade e comunicação com os convidados – que seriam, possivelmente, estranhos a sets. Thalita Rosemberg então aceitou a função. A partir daquele momento, nossas reuniões eram compostas pelas três – Bárbara, Laura e Thalita – e por mim.

O nome *Cabaret* surgiu de modo contributivo em uma dessas reuniões. Como não tínhamos ainda nomeado o programa, acostumei-me a chama-lo de *cabaret* pelo sentido original da palavra em francês, que pressupunha certa noção de desordem, associada ao imaginário dos antigos cabarés como locais de prazer. *LaPuya* era o próprio nome da minha personificação em drag queen, concebido por um amigo e associado a uma teia de significados inexauríveis. O Cabaret da LaPuya passou então a definir a sensação que eu tinha sempre que pensava no trabalho que estávamos realizando aos poucos, sempre que me ocorria a incerteza do que iríamos encontrar pela frente.

5.1.3 FIGURINO

Poucos dias após minha reunião com a Bárbara encontrei a Júlia Rangel. Fomos tomar um café para que eu pudesse formalizar meu convite para que ela se integrasse à equipe de fotografia. Ela aceitou de pronto e me indicou alguns outros nomes. Algum tempo depois, no entanto, me fez uma contraproposta que faria toda a diferença no projeto. Eu não havia tomado conhecimento, mas há algum tempo a Júlia estava tendo aulas de corte e costura. Sua proposta então foi de confeccionar os figurinos a serem usados pela LaPuya durante a apresentação do programa, deixando assim a equipe de fotografia.

Por conta disso, no início do mês de março, passamos duas tardes andando pela cidade, do Taguacenter a algumas lojas na Asa Sul, encontrando tecidos e elementos de customização – pedrinhas, lantejoulas, zíperes – para compor a proposta que, uma semana antes, a Julia me havia mostrado em um *moodboard* (espécie de diagramação de propostas de arte) virtual. Como o figurino e os demais acessórios de montaria se referiam especificamente à minha drag, seria necessário que toda a proposta da arte dialogasse com os referenciais estilísticos estabelecidos para ela. Essa foi, na realidade, uma das razões pelas quais preferi não nomear alguém como diretor ou diretora de arte. Afora os assistentes, a pessoa que decidiria sobre as questões da arte seria, em qualquer instância, a própria drag.

Após nosso encontro, Julia me levou a sua turma de costura, na Asa Norte, para tirar todas as minhas medidas, pensando-as para que coubessem os enchimentos de quadril, de seios e a proporção da minha cintura. As referências vieram de outras drag queens e figuras icônicas femininas, no intuito de afinar-se ao ideal burlesco recém-definido de um *cabaret*. É indispensável mencionar também sua reflexão acerca de cada locação, criando assim um leque de *looks* que cobrissem desde ambientes mais formais – como o Congresso Nacional – a ambientes mais despojados – como um clube noturno. Decidimos, portanto, criar uma diferença maior de montaria entre os *looks* a serem usados dentro do Cabaret e os que seriam usados em externas.

5.1.4 FOTOGRAFIA

Com a feliz alocação da Julia para o figurino, a fotografia foi composta por outros cinco integrantes. O esquema de revezamento para as externas – que foram gravadas primeiro – obedecia à ordem de duas pessoas da foto. Uma delas ficaria responsável pelos planos fundamentais, enquanto outra ficaria mais livre para criar planos que lhe conviessem. As externas foram definidas como *tele-reportagens*. Por isso mesmo, o uso de tripés esteve limitado a alguns planos mais complexos (como a entrevista concedida pela deputada Erika Kokay), permitindo que a maioria das tomadas seguissem uma lógica própria, a depender do que pudessemos encontrar pelo caminho.

Não faria sentido, percebemos após nossa primeira reunião, que cenas gravadas dentro de uma boate, mais precisamente numa pista de dança lotada, fossem iluminadas num esquema de luz, recorte e preenchimento, muito menos que instalássemos inconvenientes tripés de luz e câmera pelo local. As internas, ao contrário, foram pensadas para contrabalancear o caráter dinâmico e incerto das externas. Isso, a propósito, em todos os níveis: a maquiagem tornar-se-ia mais suave, os figurinos, mais compostos, a iluminação mais cuidada.

Recupero aqui a noção do figurino para mencionar que a fotografia foi pensada a fim de estabelecer com ele certo casamento. Era necessária uma iluminação que criasse não apenas a noção de um ambiente de cabaré, como também ressaltasse as escolhas feitas para as montagens. Outro ponto fundamental para a escolha da equipe foi minha opção inicial de não estabelecer também aqui um cargo de direção de fotografia. Gostaria que cada um dos fotógrafos pudesse trazer seus próprios elementos criativos num esquema de colaboração, aliado sempre às estéticas já definidas para a arte pela própria performance drag.

5.1.5 SOM DIRETO

O que foi pensado para a fotografia embasou muito do raciocínio para o som. A princípio não seria razoável implantar lapelas em pessoas com as quais cruzássemos nas boates onde estivemos, sendo possível resolver o problema com um *boom* equipado com um microfone capaz de captar o som ambiente, além de um microfone de mão perfeitamente direcional – ainda equipado com uma canopla ilustrada com as logomarcas do Cabaret da LaPuya. Ao passo que, para as internas, poderíamos dispor de lapelas para cada um dos entrevistados e para a apresentadora, além de não se fazer necessário um trabalho de captação de som ambiente tão preciso.

Definimos então que todo o trabalho de som posterior seria pensado a partir de uma trilha sonora que contribuísse com a estética do programa. A composição de uma trilha sonora original, foi realizada pelo DJ Mestizzo, ou Rodrigo Faria, ainda em um esquema de contribuição não remunerada. Aqui ocorreu mais um fato providencial. Conheci o Rodrigo em uma festa na qual eu trabalhava. Após algumas

conversas, ele me mostrou um pouco de seu trabalho – que curiosamente já havia sido usado pelo canal “Drag-se”, referência que mencionamos acima. E me propôs, amigavelmente, construir uma trilha para o Cabaret.

Nos encontramos uma semana após isso. Rodrigo levou consigo seus computadores e fones. Passou toda uma noite me mostrando exaustivamente sons isolados para testar quais os que mais me agradavam. Após toda a pesquisa de sons isolados, compôs a trilha da vinheta de abertura e mais algumas vinhetas que foram usadas para os *teasers* e outras externas. Cedeu, além disso, algumas de suas composições prévias que haviam me agradado para serem usadas pelo programa quando conviesse.

5.2 PRODUÇÃO: As gravações do Cabaret da LaPuya

Começamos a gravar fora da época em que nos propomos. Quando ainda nos reuníamos para fechar decisões da pré, trabalhei para uma festa, no início de maio, que traria à cidade justamente uma das competidoras do “RuPaul’s Drag Race”, nosso referente, para um show. Conseguimos então, com o apoio da festa, levar uma equipe reduzida ao camarim da performer e entrevistá-la rapidamente para o que seria nosso primeiro vídeo de divulgação. A partir de então, começamos com cada um de nossos entrevistados a campanha “Eu Apoio o Cabaret da LaPuya”, com divulgação de pequenos vídeos no YouTube, Facebook e Instagram.

Poucas semanas após o show e ainda antes do início marcado para nossas diárias, um grupo de drags locais decidiu fazer uma edição do “Drag Day Queen”, evento que reuniria várias drags da cidade em um conhecido shopping para uma performance coletiva e gratuita. Decidimos, portanto, continuar as diárias a fim de gravar com as organizadoras um pouco sobre o evento.

Começar as gravações desta forma nos assustou bastante. Por outro lado, passou a ser percebido pela equipe certa tranquilidade, certo “abrir de portas” com relação ao projeto. Após as primeiras duas diárias, poderíamos a princípio retomar nosso planejamento inicial, percebendo que só havíamos ganhado com duas gravações inesperadas. Ambas contemplaram nossos objetivos e, ao mesmo tempo, infundiram uma boa noção de como seria prazeroso trabalhar no projeto. Dali em diante, seguindo mais rigorosamente os argumentos iniciais, passamos a

trabalhar com mais leveza, acrescentando ao programa o trabalho e a presença de cada um.

5.2.1 TEMÁTICAS

Os temas para cada episódio foram estabelecidos com muita antecedência às gravações. Na realidade já faziam parte do pré-projeto, remontando então a uma pesquisa que havia sido iniciada por volta de agosto de 2014. Terminamos fechando os seguintes: (1) o cenário Drag Queen no Distrito Federal; (2) Políticas para pessoas LGBT; (3) Travestimento e Transexualidade; e (4) Espaços de cultura LGBT. O projeto inicial contava com seis episódios, e ainda incluía os temas de religião e gênero e mulheres representativas no Distrito Federal. Percebemos então que, operacionalmente, seria quase impossível gravar os seis episódios em tempo hábil e sem sobrecarregar a equipe. Além disso, problematizar suficientemente bem os temas que abandonamos requeria maior tempo para a criação de argumentos. Outros temas, como negritude e periferização LGBT acabaram sendo diluídos nos episódios gravados, além de constituírem ideais para uma segunda temporada. Além disso, a ordem dos episódios foi alterada com relação à dos argumentos (ver apêndice) por acharmos mais interessante, para a inserção do programa, começá-lo com um episódio sobre drag queens.

5.2.2 DIÁRIAS

De maneira geral, o Cabaret foi organizado em mais três diárias de externas e duas de internas. Essas últimas passaram a ser locadas no Llolla Lab, espécie de brechó e salão de beleza que nos acolheu e decidiu apoiar o programa. O único dia em que seria possível gravar no local, dada a movimentação corrente da loja, seria no domingo. Fechamos com eles então os dois últimos domingos de maio, para diárias de dois turnos. No primeiro turno, pela manhã, gravávamos a interna de um episódio, e após o almoço, de outro. Em nossa primeira gravação estabelecemos que gravaríamos inicialmente o segundo episódio para só então gravarmos o primeiro. Isso se deu porque para o primeiro episódio havíamos

convidado duas drag queens, e elas precisariam de algum tempo para se montarem. Imaginamos algo em torno do meu horário, que varia de três a quatro horas de montagem. Para gravar pela manhã, então, eu acordava às 04 da madrugada e começava a maquiagem. Entre um turno e outro, geralmente dispunha de uma hora para retocar o que fosse preciso, trocar roupas, perucas e acessórios, ao mesmo tempo em que a equipe tinha um intervalo para almoçar. Dada a disponibilidade limitada de horários e dias, muitos dos convidados que havíamos pensado nos argumentos originais não puderam ser entrevistados.

As externas seguiram um regime diferenciado. Enquanto para as internas havíamos estabelecido um cronograma em função da locação, para as outras o cronograma deveria seguir a disponibilidade dos entrevistados. Gravamos em uma só diária, por exemplo, a entrevista com a deputada federal Erika Kokay, no Congresso Nacional, e todas as entrevistas realizadas na Victoria Haus. Para isso, começamos as gravações na sexta-feira às 16 horas – eu havia começado minha montagem ao meio dia – e concluímos o *log* por volta das duas da manhã do sábado. As gravações da boate Oficina Club foram realizadas numa diária específica, no turno da noite, e as da Universidade de Brasília em outra diária, pela manhã. A quantidade de membros na equipe foi de muita importância ao escalar as equipes. Como não tínhamos horários fixos, indo de dias de semana a finais de semana, precisávamos averiguar sempre quem estaria disponível com bastante antecedência.

5.3 PÓS-PRODUÇÃO

Após vivenciar todas as dificuldades e materializar o que havia sido planejado, nas fases anteriores, a pós-produção é o momento de afastamento sistemático do material a fim de observar quais as possíveis conexões ali presentes para não apenas fazer jus ao argumento inicial, como enriquecê-lo. Sendo assim, os diretores tendem a confiar os planos gravados a um editor, ou grupo de editores, que dará a amarração narrativa necessária ao produto.

No caso do Cabaret, a “pós” seria não apenas o momento de edição e montagem propriamente dita, como de posicionamento da imagem do programa, de conquista de público, de divulgação enfim. Tivemos, pois, um grupo de edição

composto por uma editora principal com uma assistente, uma editora para os *teasers* que veicularíamos no canal antes mesmo de sua estreia, duas animadoras e dois ilustradores. Mas a pós, como antes falado, não se restringia ao produto, compondo também uma série de atos criados para divulgar o trabalho emergente. Realizamos então um show promocional em uma das maiores boates de Brasília, um evento de *Première*, os já referidos *teasers*, entre outras ações.

5.3.1 EDIÇÃO E MONTAGEM: Dando forma ao Cabaret

Uma das minhas editoras preferidas, com quem tive a sorte de dividir diversas matérias na graduação, aceitou sem titubear nosso convite. Marina Carrijo estava em seu último semestre como residente de Brasília, mas se envolveu com a pós do programa integralmente. Os materiais gravados eram salvos por um *logger* – pessoa definida para arquivar e ordenar os arquivos – em um computador pessoal e em um HD externo do Cabaret ao final de cada gravação. Posteriormente, eram entregues à assistente de edição, responsável por separá-los, sincronizar áudio e vídeo e cataloga-los. Após isso, eram encaminhados, juntamente com os boletins de continuidade – documentos escritos pela segunda diretora assistente dando indicações acerca dos planos – para Marina, que efetuaria a edição.

Tivemos alguns problemas com arquivos que não encontravam correspondência entre computadores e programas diversos – como versões mais recentes e mais antigas de um mesmo *software* –, além de problemas com a digitalização dos boletins de continuidade. Estes últimos não foram suficientes para a documentação necessária, especialmente tendo em vista a grande quantidade de arquivos, e a grande extensão de alguns destes. Felizmente, essas dificuldades não impediam que a edição de cada episódio fosse concluída num prazo máximo de dez dias, incluídos aí os visionamentos para correção. Infelizmente, quando lançamos o programa, Marina já havia se mudado da cidade, e muitos dos arquivos defeituosos tiveram que ser enviados a ela por *drives* e outros meios online. Posteriormente encontramos o Henrique Laterza que, na capital, aceitou continuar o trabalho iniciado por Marina, acrescentando ao produto final um pouco mais de dinâmica.

Além da montagem propriamente dita, outro processo encontrado como solução criativa para o programa foi a animação. Milena Sampaio ilustrou as logomarcas do programa e estabeleceu algumas linhas mestras de fontes e desenhos, além de também preparar os anúncios para a página do Facebook e Instagram. Após ela, os desenhos para a vinheta de abertura foram ilustrados por Gabriel Frutuoso e animados por Débora Pimentel e Taís Koshino. Elas também foram responsáveis pelas cartelas animadas com os nomes dos entrevistados.

5.3.2 AÇÕES DE POSICIONAMENTO

Curiosamente sempre fui uma pessoa supersticiosa e bastante religiosa. Os meus hábitos incluem leituras semanais de tarô e acompanhamento sistemático dos meus horóscopos. Na semana em que concluímos as gravações do programa sairia a previsão astral para o mês seguinte. De acordo com a astróloga, a palavra dos tempos vindouros seria “parceria”, e ela não poderia estar mais certa.

Terminamos as gravações do Cabaret no último domingo do mês de maio. Um pouco antes disso, uma drag queen produtora de festas em Brasília havia me telefonado com uma proposta. Laurie Blue, que também é entrevistada no primeiro episódio do programa, propôs uma parceria entre o Cabaret e sua mais recente festa drag, a Kai Kai, a acontecer na Victoria Haus. Fechamos um acordo de que o camarote da festa seria nomeado “Camarote Cabaret da LaPuya”, em função da divulgação do programa. Além disso, entre as programações performáticas da noite, eu poderia preparar um show ou algum tipo de apresentação.

Uma das assistentes de produção do programa, Thais Fischer, entrou em contato com um dos mais conhecidos professores de *stiletto* de Brasília, Roberto Schiavinato. Nossa próxima parceria, então, foi realizada com um grupo de quatro dançarinos para coreografar algumas músicas, que tivemos o prazer de apresentar na Victoria Haus um mês após o término das gravações do Cabaret.

Para nossa estreia, conversamos com uma das entrevistadas do quarto episódio e sócia do Balaio Café, Jul Pagul. Propusemos – e ela muito felizmente aceitou – realizar a pré-estreia do programa na conhecida “Casa dos Prazeres de Brasília”. Após um mês a mais de animação, ilustração e montagem, por fim, estreamos o Cabaret da LaPuya no Balaio Café, no dia 6 de agosto de 2015.

É escusado dizer que aquela foi uma noite memorável. Um público diverso, composto por drag queens, produtores culturais, DJs, amigos, familiares, enfim, assistiu a primeira exibição pública do Cabaret. O episódio, na verdade, ainda não estava completamente pronto, visto que só estrearia no canal cinco dias depois. Mas aquela exibição foi exatamente o que precisávamos para ponderar sobre o que podíamos melhorar, sabendo precisamente com que público estaríamos dialogando.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diretor de cinema Sidney Lumet inicia seu livro “Fazendo Filmes” (1995) dizendo “Somente a pessoa que faz o filme sabe o que pesa nas decisões que resultam em qualquer obra concluída” (LUMET, 1998). Este tornou-se, ao longo da Graduação, um dos livros pelos quais tenho mais apreço em matéria de audiovisual, por isso o incluo aqui. Permito-me ainda fazer um modesto adendo: somente *as pessoas que fazem um produto* sabem o que pesa nas decisões que resultam na conclusão deste. O Cabaret da LaPuya foi construído de modo contributivo, num sistema de ajuda mútua, de coletividade. Não poderia ser de outra forma. Primeiro porque, diferentemente das produções cinematográficas mais abastadas, as próprias condições materiais da equipe não permitiam determinados sabores.

Mas segundo, e mais importante, pela natureza do que nos propúnhamos. Nosso objetivo, como equipe, era pensar, mobilizar, discutir, enfim. Os temas que levantamos, muito embora gozem de vasto embasamento teórico, dizem respeito à dignidade da pessoa humana, a valores que não estão circunscritos/delimitados por produções acadêmicas. Nosso produto deveria, pois, refletir todas essas características de inquietação e incerteza, de diálogo e questionamento, da essencial abertura para que qualquer indivíduo ou personagem visse legitimado seu direito de fala.

Felizmente cito que desde o momento no qual começamos nossa produção, em 2014, outros espaços foram abertos. É o caso, por exemplo, do atual canal do YouTube “No Sofá com Laurinha”, da drag queen Laurie Blue, e do blog “Drop Drag Gorgeous”, da drag queen Leona Luna. Ambas produções locais voltadas não exclusivamente para o público drag, mas para o público LGBT e mesmo brasileiro. Enxergo isso na mesma perspectiva que me levou a usar o trabalho monográfico da drag queen – também brasileira – Naomi Miller, uma de nossas entrevistadas como referência para o presente texto.

São fundamentais os esforços para que, em médio prazo, os meios de produção e veiculação de comunicação se tornem *mais* democráticos. Essa democracia deve incluir, não há dúvidas, as multidões historicamente silenciadas, cujos locais de fala se tornaram usurpáveis. O Cabaret da LaPuya, assim como

todos os outros espaços citados, é um ato de empoderamento frente ao silêncio. É arte porque se apropria de elementos em rede, cênicos e cenográficos; e é Comunicação porque os re-significa, os põe em diálogo constante com as transformações sociais, para daí resultar num desvio de poder de fala. Desvio que, no entanto, trata-se apenas de uma redistribuição de poder.

É meu desejo que o Cabaret continue como iniciativa coletiva, e que possamos realizar mais episódios, cobrindo uma maior variedade dos temas infindáveis que nos motivaram. Há, como mencionei ao longo do trabalho, uma série de transversalidades que cruzam caminho com questões de gênero, como raça, etnia e classe. Todas essas são questões mapeáveis na cidade que escolhemos no recorte geográfico. Por isso mesmo penso que os temas criam outros temas, ou melhor, que a temática escolhida revela outras problemáticas emaranhadas. Disse antes que um dos nossos objetivos era responder perguntas na forma de outras perguntas, e isso se deu precisamente por reconhecermos que são inesgotáveis as possibilidades explicativas com as quais a temática do Cabaret nos fez deparar.

7 REFERÊNCIAS

- BESSONI, Paulo. *A Queen e a Rede: relações e construção da pessoa drag*. 2014. 7 f. Trabalho apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina Sociedades Complexas, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- BUTLER, J. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade*, v. I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1997.
- GOLDMAN, Marcio *Alguma antropologia*/Marcio Goldman. – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política, 1999.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* {Bruno Latour; tradução de Carlos Irineu da Costa. _ Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994 152 p. (Colco;ao TRANS).
- _____. *Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- LUMET, Sidney. *Fazendo Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- RUPAUL. *Workin' It: RuPaul's guide to life, liberty and the pursuit of style*. New York: Harper Collins Publishers, 2010.
- SANTOS, C. C. C. *Livros de Lilitt: Processos de construção de um corpo performático*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008
- SANTOS, Cristiane Caetano dos. *O Ser Drag e o Viver Queen: estereótipos e configuração do artista performático em Maceio*. Apresentado em 18º Redor. 2014.
- VILARINS, A. L. R. *Se não for pra causar nem saio de casa: drag queen como potência pedagógica*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

8 APÊNDICE

8.1 ARGUMENTOS ORIGINAIS

APÊNDICE A – ARGUMENTO DO PRIMEIRO EPISÓDIO

1 INSERT #1

Montagem: momentos do programa passam intercalados por fades. Em OFF, narração da apresentadora LaPuya Maxima introduzindo a temática e o espaço do web-show.

Intercala-se a narração com falas de algumas das cenas escolhidas.

FUSIONA OU CORTA

2 INSERT #2 ABERTURA

3 INTERIOR - CABARET - DIA

Numa locação com referências pictóricas da apresentadora, penteadeira, maquiagens e demais objetos do universo Drag, LaPuya está sentada em uma poltrona conversando diretamente com a câmera.

Explica brevemente o programa, retomando o que apareceu no

INSERT #1 e contextualiza o tema do episódio POLÍTICAS LGBT.

CORTA PARA

4 INSERT #3 FALA POVO

Montagem: sucessão de entrevistados em AMBIENTES EXTERIORES (bares, boates, espços públicos) aparece interagindo com a câmera e rapidamente dialogando com o tema central.

OBSERVAÇÃO: Todas as aparições do quadro FALA POVO deverão ser gravadas separadamente, com um cronograma específico e em ordens do dia anteriores aos demais episódios/quadros.

5 INTERIOR - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, apresentadora anuncia os convidados do episódio.

Convidado 1 - Representante/Relator designado a falar do PLC 122;

Convidado 2 - Pessoa vítima de LGBTfobia no Distrito Federal;

Convidado 3 - Pessoa legalmente casada com outra do mesmo sexo.

2.

6 EXTERIOR - ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS - DIA

Em dia de expediente no Congresso, imagens da apresentadora chegando à Esplanada e entrando na Câmara dos Deputados.

No salão verde, a apresentadora explica o que veio fazer ali, ou seja, entrevistar os congressistas Eduardo Cunha, Jean Willys e Maria do Rosário sobre o tema.

7 INTERIOR - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, a apresentadora inicia o debate com os convidados, explicando o porquê de cada um estar ali e dando a cada um a oportunidade de falar introdutoriamente sobre suas vidas.

Intercaladamente, então, os convidados desenvolvem cada qual seu tema: PLC que equipara LGBTfobia ao racismo, violência a pessoas LGBT e casamento de pessoas do mesmo sexo.

Após certo tempo de debate, a apresentadora anuncia a conversa com os parlamentares

8 INTERIOR - CONGRESSO NACIONAL - DIA

Em seus gabinetes ou onde for combinado, apresentadora conversa os deputados:

a) Jean Willys, sobre sua atuação no Congresso em temas relacionados a LGBTfobia.

b) Maria do Rosário, sobre sua autoria do PL 7582 que criminaliza a homofobia e introduz à legislação o conceito de *crime de ódio*.

c) Eduardo Cunha, sobre o contragosto da comunidade LGBT em sua nomeação para a Presidência da Casa, bem como sobre sua autoria de PL que dá origem ao *dia do orgulho hétero*.

Intercala-se as entrevistas a todo o momento oportuno com INSERTS do FALA POVO.

9 INTERIOR - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, a apresentadora aproveita os temas levantados nas entrevistas para conversar com os convidados.

Encerrando o assunto, a apresentadora se despede de cada um deles, do público e encerra o episódio.

FIM.

APÊNDICE B – ARGUMENTO DO SEGUNDO EPISÓDIO

1 INSERT #1

LOCUÇÃO OFF

Anteriormente, no Cabaret da LaPuya...

Montagem: trechos escolhidos do primeiro episódio se intercalam fazendo uma recapitulação.

CORTA PARA

2 INSERT #2 ABERTURA

3 INTERIOR - CABARET - DIA

A apresentadora está sentada em seu sofá no Cabaret, mais uma vez cercada por maquiagens, penteadeira, e demais itens do universo Drag.

Conversa diretamente com a câmera fazendo uma ponte entre o tema do episódio anterior e o tema do

episódio atual: Transexualidade, Transgênero e Travestismos.

Anuncia os convidados:

Convidada 1 - Sabrina, mulher trans*;

Convidada 2 - Gyselle, travesti dona de salão de beleza;

Convidada 3 - Felícia Marbles, Drag Queen heterossexual (a fim de mostrar a Drag não está circunscrita somente aos círculos gays).

4 INSERT #3 FALA POVO

5 EXTERIOR - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - DIA

Na Universidade de Brasília, LaPuya Maxima procura integrantes dos departamentos de Antropologia para conversar especificidades teóricas relacionadas a gênero.

Intercalado com o FALA POVO, professores e estudantes interpõem perguntas a fim de desmistificar gênero e sexo. 2.

6 INTERIOR - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, a apresentadora conversa com as três convidadas sobre os temas peculiares a cada uma.

Intercaladamente, cada convidada apresenta aspectos de suas vidas e delimita diferenças entre seus gêneros.

À medida que a fala de Gyselle prossegue, intercala-se oportunamente trechos de cobertura do seu salão.

Trechos do FALA POVO aparecem sempre que oportunos.

7 EXTERIOR - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - DIA

Na UnB, tendo encontrado professor especialista no tema, a apresentadora discute com ele diferenças entre gênero e sexualidade, transgênero, transexual e travesti.

8 INTERIOR - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, a apresentadora coloca as mesmas questões que foram apresentadas ao professor para as convidadas e pede que elas definam em suas palavras e a partir de suas experiências os pontos de convergência e discordância com o que foi apresentado.

Mais uma vez, intercala-se a qualquer momento oportuno o FALA POVO.

Após a conversa, a apresentadora encerra o tema, despede-se das convidadas e fecha o programa.

FIM.

APÊNDICE C – ARGUMENTO DO TERCEIRO EPISÓDIO

1 INSERT #1

LOCUÇÃO OFF

Anteriormente, no Cabaret da
LaPuya...

Montagem: cenas do episódio anterior são repetidas a título de recapitulação.

CORTA PARA

2 INSERT #2 ABERTURA

3 INTERIOR - CABARET - DIA

Em seu Cabaret e sozinha, a apresentadora contextualiza o tema do episódio.

4 EXTERIOR - VICTORIA HAUS - NOITE

Na frente da Boate, a apresentadora mostra o ambiente e conversa um pouco com os frequentadores que estão na fila.

Após a entrada, cobre o mecanismo de Hostess das Drag Queens anfitriãs e captam-se imagens de cobertura da noite, dos DJs e das pistas de dança.

Ainda dentro da Boate, conversa com mais pessoas, acessa o camarim e entrevista os sócios que gerenciam

o local sobre o processo de crescimento e consolidação do espaço na noite da cidade e o papel do local na melhoria da qualidade de vida de pessoas LGBT.

A apresentadora entrevista também o DJ Fernando Cunha.

OBSERVAÇÃO: Todas as entrevistas acima podem ser intercaladas com o FALA POVO, notando-se que aqui este quadro interage com o programa diferentemente dos outros episódios.

Conclui fazendo uma ponte para o próximo ambiente.

5 EXTERIOR - OFICINA CLUB - NOITE

Na Boate Oficina, a apresentadora repete bastante do mesmo processo executado na Victoria Haus. Nos bastidores, conversa com:

Entrevista 1: Savannah Berlusconny, sobre sua agenda, sua participação na vida LGBT de Brasília, sua ligação com o clube.

Entrevista 2: Rodrigo Rangel, um dos mais celebrados DJs em atividade em Brasília, sobre a noite brasiliense e sua carreira.

6 EXTERIOR - BEIRUTE - NOITE

No bar, apresentadora conversa com os frequentadores sobre a noite alternativa em Brasília.

Entrevista um dos proprietários sobre a história do Beirute e sua ligação com a vida cultural da cidade.

Tentar localizar aqui atividades performáticas (música, personificadores femininos, etc).

7 EXTERIOR - PARQUE DA CIDADE - DIA

No parque da Cidade, LaPuya cobre a Gaymada, evento que ocorre no último domingo de cada mês e que reúne pessoas LGBT em torno do bar Barulho para socialização.

Além de conversar com as pessoas, a apresentadora tenta explicar um pouco da origem do evento e de sua organização, mostrando o que ocorre.

Tentar localizar atividade de performancers habituais, como Mary Gambiarra para conversar sobre as campanhas da ONG Elos a favor da preservação contra DSTs.

8 EXTERIOR - BALAIO - NOITE

No café, a apresentadora tenta conversar com um dos proprietários sobre as agressões lesbofóbicas registradas no local em 2014.

Conversa ainda com os frequentadores sobre as transformações nas atividades da casa devido à lei do silêncio e demais proibições.

9 INTERIOR - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, a apresentadora encerra o episódio e se despede.

FIM.

APÊNDICE D – ARGUMENTO DO QUARTO EPISÓDIO

1 INSERT #1 MONTAGEM

Fade in.

VOZ EM OFF

Anteriormente no Cabaret
da LaPuya...

Montagem de momentos relevantes do último episódio.

CORTA PARA

2 INSERT #2 ABERTURA

3 INTERNA - CABARET - DIA

A apresentadora está sentada em seu sofá no Cabaret. Interagindo diretamente com a câmera, contextualiza o episódio presente, "Drag Queens no Distrito Federal" e anuncia o FALA POVO referente.

4 INSERT #3 FALA POVO

5 INTERNA - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, a apresentadora anuncia as três convidadas do programa e faz uma ligeira apresentação de cada uma.

Convidada 1 - Alice Bombom, uma das mais antigas Queens de Brasília;

Convidada 2 - Savannah Berlusconny, Queen residente em duas boates em com oito anos de atividades;

Convidada 3 - Laurie Blue, Queen concorrente na primeira temporada do programa Academia de Drags.

As três convidadas e a apresentadora discutem o conceito de Drag Queen, o cenário Drag em Brasília, a nova safra de Queens que tem surgido em todo o país e o impacto do sucesso de programas como RuPaus's Drag Race e Academia de Drags.

2.

6 INTERNA - CAMARIM DA VICTORIA HAUS - DIA

A apresentadora aparece com imagens de cobertura de duas das Drags convidadas ou mais, a depender do caso, se montando no mesmo camarim num momento pré-performático.

Dar ênfase aos detalhes da montagem como cobertura de sobancelha, uso de enchimentos, etc.

7 INTERNA - CABARET - DIA

De volta ao Cabaret, apresentadora dá a palavra a cada uma das convidadas para que conte um pouco de sua experiência, de quais os motivos que levaram à carreira e de que especificidades diferenciam/marcam suas personas.

8 INSERTS IMAGENS DE COBERTURA E FALA POVO

As imagens de cobertura serão intercaladas, na medida do possível, a partir de vídeos prévios de performances das convidadas - à medida que elas os mencionem.

Intercalam-se também trechos de cobertura filmados pela equipe e trechos do FALA POVO que possam ser úteis.

9 INTERNA - CABARET - DIA

No Cabaret, convidadas continuam contando suas experiências profissionais enquanto interagem com questões apresentadas pelo FALA POVO ou pela apresentadora

A apresentadora se despede das convidadas, finaliza o tema encerra o episódio e a temporada.

FIM.

OBSERVAÇÃO DE PRODUÇÃO: Checar a disponibilidade para uso de vídeos prévios das convidadas.

8 ANEXOS

ANEXO A – FOTOGRAFIA 1



Fotografia das páginas do Cabaret da LaPuya no Facebook e no Youtube © Raíssa Martins

ANEXO B – FOTOGRAFIA 2



Fotografia retirada na gravação na Victoria Haus © Isabelle de Oliveira

ANEXO C – FOTOGRAFIA 3

Interna para o primeiro episódio, no Lolla Lab. Com Naomi Miller (esq.) e Xantara Thompson (meio) © Laura Papa

ANEXO D – ARTE

Imagem de divulgação da Première, no Balaio Café. © Milena Sampaio

ANEXO E – LOGO



Primeira versão da logo do programa. © Milena Sampaio

ANEXO F - PREMIÈRE



Primeira exibição do Cabaret da LaPuya, no Balaio Café. © Isabelle de Oliveira